

Winfried Pauleit

Von Roland zu Arnold

Der Terminator als Übergangsfigur zwischen Standbild und Bewegungsbild

Der Roland ist ein Standbild. Darin liegt sein Schicksal und Paradox. Ein Ritter zeichnet sich durch Tugenden aus, aber seine Bedingung oder erste Tugend ist die Bewegung. Ohne die Bewegung, das Umherwandern, ohne Kampf und Aktion ist der Ritter samt seiner anderen ritterlichen Tugenden nicht denkbar. Im Standbild ist die Bewegung im doppelten Sinne aufgehoben. In der Bewegungslosigkeit des Standbildes wird zwar das Überdauern einer Spur gesichert, gleichzeitig aber scheint die Geschichte des Rolands in der Arretierung wie in einer Amnesie abhanden zu kommen. Das wenige, was man vom Roland weiß, stammt aus anderen Quellen. Das Standbild wird zu einer mythischen Figur.

Literarische Zeugnisse

Die Literatur, die als Kunstform im Narrativ mit der Bewegung verbunden ist, verrät, dass Roland dem Heer Karls des Großen angehörte und in Spanien beim Kampf gegen die Mauren den Heldentod starb. Soviel scheint verbürgt und gleichsam in seiner mythischen Narration merkwürdig aktuell und anschlussfähig an den aktuellen „Kampf der Kulturen“. Die konkreten Rolandsfiguren sind uns aber heute kaum mehr als entleerte Zeichen – leere Hüllen, Gespenster, die über Europa verteilt sind.

Vertraut man einer anderen literarischen Quelle, der Erzählung Ariosts vom *Rasenden Roland*, so spielte der Kampf gegen die Mauren nicht die zentrale Rolle in der Geschichte der Rolandsfigur. Bei Ariost bestimmen vielmehr zwei Liebesbriefe die Geschichte des Rolands.¹ Dabei handelt es sich nicht nur um Erzählungen vom klassischen Ritterschicksal – einer vergeblichen Liebe zu einer Angebeteten –, sondern es geht vielmehr um die Begegnung Rolands mit der Schrift bzw. mit zwei unterschiedlichen Schriften. Durch die Lektüre des ersten Liebesbriefes muss Roland erfahren, dass er nicht – wie geglaubt – der Liebhaber Angelicas ist, wie es die Literatur, der er selbst entstammt, bezeugt, sondern dass er ein anderer ist. Als er den zweiten Liebesbrief in arabischer Schrift entziffert, den er nicht geschrieben haben kann, (aber selbst gern geschrieben hätte), kann er sich den Autor nur als einen unglücklichen Liebhaber denken – und genau zu einem solchen wird er unmittelbar nach der Lektüre – d. h. er wird zu dem von ihm imaginierten unglücklichen Autor der arabischen Schrift.

Als Roland auf eine weitere Spur stößt – auf das Bett der Hochzeitsnacht –, die sich in den Briefen bereits ankündigt, verliert Roland seinen Verstand. Die Geschichte des rasenden Roland bei Ariost, ist die Erfahrung eines Bruchs in der Geschichte, der eine Fixierung zu Grunde liegt: Diese Erfahrung wird als Spaltung beschrieben. Der Körper Rolands verbleibt als rasende nackte Gestalt, einer mor-

denden Maschine gleich, auf der Erde, während sein Verstand in versiegelten und beschrifteten Flaschen auf dem Mond gelagert wird. Obwohl Roland in der literarischen Bearbeitung gerettet wird – der Verstand wird vom Mond zurückgeholt –, so deutet sich zum einen die Möglichkeit an, dass ihm ein falscher Verstand eingeflößt werden könnte – das Lager auf dem Mond ist groß –, zum anderen spricht Roland nach dem Erwachen aus der geistigen Umnachtung zunächst nicht in seiner Muttersprache, sondern in lateinischen Zitaten. Im literarischen Zitat erst findet Roland bei Ariost seine Identität, die es ihm schließlich erlaubt, seine ritterlichen Insignien zurück zu gewinnen.

Soweit bezeugt die Geschichte der Rolandsfigur die klassische Trennung von Literatur und bildender Kunst in Zeit- und Raumkünste, wie sie Lessing im *Laokoon* beschreibt, oder wie sie von Kenneth Gross in seiner Untersuchung: *The Dream of the Moving Statue*² als anthropologische Konstante im Zusammenwirken von statischer Skulptur und menschlicher Einbildungskraft gefasst wird – als alter Wunschtraum von der bewegten oder lebenden Statue, der sich von der Antike bis in die Gegenwart durch die Erzählungen unserer Kulturgeschichte zieht. Anders formuliert: die Darstellung des Ritters in der Literatur folgt dessen Bewegungen, während das Standbild gerade diese verfehlt.

Film als Bewegungsbild

Betrachtet man dieses Verhältnis der Künste aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts, so hat sich die Trennung von Raum- und Zeitkünsten, von Bild und Literatur längst überholt und vielmehr in einer neuen Kunstform, im Film, auf untrennbare Weise miteinander verwoben. Dem Film als Bewegungsbild gelingt es, nicht nur den Traum von der bewegten Statue anschaulich zu inszenieren – d. h. er stellt der Statue als Standbild keine einfache Narration an die Seite –, sondern er zeigt sich als eine neue Bildform. Der Film absorbiert Narrativ und Fiktion, er etabliert aber gleichzeitig einen eigenen visuellen Diskurs: er reklamiert einen Anspruch auf die sichtbare Wirklichkeit jenseits der Erzählung.³ Wie dieser filmische Diskurs die Möglichkeiten der Konstruktion von Männlichkeit im Bewegungsbild und als Bewegungsbild aufgreift, interessiert mich im Folgenden.

Um das Bewegungsbild als ein Diskursfeld zu skizzieren, werde ich mich zunächst der Fotografie zuwenden, um später den Roland anders, d. h. filmisch, zeigen und denken zu können. Es geht mir dabei um die Übersetzung des Rolands in ein Bewegungsbild. Hierzu ist ein theoretischer Exkurs zu Siegfried Kracauers Aufsatz *Die Photographie* von 1927 notwendig, der gleichfalls auf das Verhältnis von Standbild und Bewegungsbild rekurriert.⁴

Kracauers Nachdenken über Fotografie und Film nimmt seinen Ausgang bei zwei Fotografien: Die eine zeigt *die* Filmdiva, die andere *die* Großmutter. Der Unterschied zwischen diesen Fotografien besteht darin, dass es sich bei der Filmdiva um eine aktuelle Fotografie aus dem Jahr 1927 handelt, bei der Großmutter um eine historische von 1864. Die aktuelle Fotografie, so Kracauer, „leistet Vermittlerdienste“.⁵ Die historische Fotografie dagegen „ist komisch und furchtbar zugleich“.⁶ Aber – so Kracauer – dem Foto der Diva steht grundsätzlich das gleiche Schicksal bevor, wie dem der Großmutter, wenn es veraltet. Es wird zu einem Überrest, dessen ursprüngliche Anordnung dahin ist.

Übertragen auf den Roland bedeutet dies zunächst, dass im Standbild eine historische menschliche Figur, die Großmutter, mit einem Mythos (Diva) gleichgesetzt wird und weiter, dass diese fotografischen Standbilder einer durch den zeitlichen Abstand zunehmenden Amnesie unterworfen sind. Nach Kracauers Geschichtsverständnis kann es nicht um eine Rekonstruktion dieser ursprünglichen Anordnung gehen. Seine Hoffnung im Jahr 1927 bezieht sich vielmehr auf das noch relativ neue Medium Film, welches die Überreste der Fotografie in einem Spiel neu anordnen kann.

Im zweiten Schritt seines Arguments analogisiert Kracauer dann die Erfindung der Fotografie mit dem historistischen Denken: „Die Photographie bietet ein Raumkontinuum dar; [...] Dem Historismus geht es um die Photographie der Zeit. Seiner Zeitphotographie entspräche ein Riesenfilm, der die in ihr verbundenen Vorgänge allseitig abbildete“.⁷ Soweit ist Kracauers Argument noch der klassischen Trennung von Zeit- und Raumkünsten verbunden.

Die Analogie von Fotografie und Historismus als *Riesenfilm* deutet an, worum es Kracauer geht: nämlich nicht um eine Unterscheidung von Fotografie und Film, sondern um eine Neufassung des Fotografischen. Fotografie und Film bezeugen bei Kracauer dann nicht mehr das Gewesen-Sein des Vergangenen oder eine Geschichte, d. h. sie setzen kein Bild als Raum eines Andenkens oder Eingedenkens, sondern sie machen das Vergangene neu zugänglich, als einen Möglichkeitsraum im Sinne von Traum und Spiel (wie in der Psychoanalyse), aber gleichzeitig jenseits der Sprache, als Form eines visuellen Zeigens.

Die Haltung Kracauers ist dabei durchaus paradox, wenn er die fotografische Bildlichkeit im Sinne einer Spur gleichzeitig aufheben will und in einer anderen Weise fortzuschreiben versucht. Konkret geht es um die Umdeutung der Auffassung von Spur als Abdruck eines Vergangenen hin zu Spur als Abdruck (oder Ausdruck) eines Kommenden, eines Möglichen. Diese Spur ist aber nicht als prophetischer Text gedacht, ist weder Science Fiction noch Leerstelle. Es ist eine andere Form des Bildes, die das Leben nicht nachzeichnet sondern vorstellt. – Bild und Leben werden dabei gleichgesetzt, als ein *bio-grafisches* Verfahren im wörtlichen Sinne.

Dieses paradoxe Ansinnen Kracauers erklärt vielleicht auch, warum er uns in seinem Text von 1927 die Ansicht der beiden Fotografien nicht nur vorenthält, sondern auch die faktischen und aus heutiger Sicht historischen Spuren der Film-

diva verwischt, von der wir nur mehr erfahren, dass sie verführerisch und dämonisch (gewesen) sei. Zur Erinnerung ein paar Sätze aus Kracauers Text: „So sieht die Filmdiva aus. Sie ist 24 Jahre alt, sie steht auf der Titelseite einer illustrierten Zeitung vor dem Excelsior-Hotel am Lido. Wir schreiben September [...] Der Begleittext nennt sie dämonisch; unsere dämonische Diva [...]“.⁸ Die Anordnung von Kracauers Essay, also sein Schreiben, funktioniert dabei ähnlich wie eine veraltete Fotografie. Kracauer stellt sozusagen eine alte Fotografie nach, indem er keinen Kontext anbietet, mit dem man eine historische Re-Konstruktion betreiben könnte. In dieser Amnesie liegt die Analogie von Kracauers Fotografie der Diva und dem Standbild des Rolands, dessen Geschichte dem Bild gleichfalls fehlt. Von hier aus lassen sich zwei Wege beschreiten: Der eine führt zurück in die Vergangenheit zur historischen Diva und auf diesem Wege zu einer Aufführung des Ritterbildes in der Gegenwart, Titel: der Medienwissenschaftler als Ritter auf der Suche nach den Spuren der Diva in Kracauers Text, der andere führt in die Zukunft zu einer möglichen Diva und schließlich zum Ritter als Bewegungsbild.

Der Medienwissenschaftler als Ritter

Meine Suche nach der unauffindbaren Diva Kracauers, die sich nur als Trugbild hier und da zeigt und die mich die Archive wie Schlösser stürmen lässt, hat einiges mit dem literarischen Roland Ariosts gemein, der Europa durchstreift, um seine Angelica zu finden – insbesondere das ritterliche Begehren.⁹



1 Foto von den Dreharbeiten zu *Sunrise* (Friedrich Wilhelm Murnau), USA 1927.



2–5: Filmstills: *Sunrise* (Friedrich Wilhelm Murnau), USA 1927.

Meine Diva heißt Margaret Livingston. Sie spielte 1927 eine dämonische Diva in Murnaus Film *Sunrise* – das nebenstehende Foto (Abb. 1) stammt von den Dreharbeiten, Livingston ganz links (neben George O'Brien, dem Regisseur F.W. Murnau und Janet Gaynor). Der Film *Sunrise* war zuerst in New York zu sehen im September 1927 – im November dieses Jahres dann in Berlin. Kracauer publizierte seinen Essay Ende Oktober. Das Foto der Diva war für ihn wie eine veraltete Fotografie, ein Bild ohne Geschichte. Oder anders gesagt, die Geschichte kam erst noch, sie kam aus der Zukunft – gleichzeitig liefert sie damit eine Illustration von Kracauers Theorieansatz. Hätte Kracauer den Film *Sunrise* schon gekannt, dann hätte er gewusst, dass der Film einen Exkurs über Fotografie enthält – der im Grunde Kracauers Diskurs über Fotografie und Film anschaulich wiedergibt.

In dieser Szene (Abb. 2–5) sieht man einen Fotografen in seinem Atelier. Die direktiven Gesten führen ihn als *Kunstfotografen* ein. Er arbeitet an der Komposition eines fotografischen Standbildes. Mit seiner zweiten Aufnahme eines Kusses zeigt er nicht nur Interesse am Schnappschuss, der das Leben einfängt, er beginnt auch eine Serie von Fotografien zu erstellen. Im Anschluss an diese fotografischen Aufnahmen unternimmt der Film einen *didaktischen* Sprung in die Medienreflexion und gibt dem Zuschauer das filmische Prinzip der Montage zu sehen: Es

wird eine kopflose Statue gezeigt, auf die schließlich ein neuer Kopf montiert wird. Mit diesem Einschub überschreitet der Film die Grenzen der Ordnung von Zeit- und Raumkünsten, d. h. er erzählt uns nicht mehr von der Geschichte eines Standbildes (Fotografie), sondern von den medialen Bedingungen des Bewegungsbildes (Film). Muss man der Diva also nur den richtigen Kopf aufsetzen? Oder muss man eher dem Roland den Kopf abschlagen, um ihn aus seiner Starre zu *erretten* (um es in einer Entwendung von Kracauers „Errettung der äußeren Wirklichkeit“¹⁰ zu paraphrasieren)?

Der Ritter als Bewegungsbild

Der zweite Weg folgt Kracauers theoretischem Umbau des Spurbegriffs in die Möglichkeitsräume der Gegenwart und Zukunft. Gesucht wird dann weniger nach einem neuen Kopf für die Diva, sondern nach einem Spiel, in dem die Überreste – auch des Rolands – neu angeordnet werden können.¹¹

Nimmt man die Spur des Namens Roland als Anagramm, so öffnet sich das Feld zu Ronald und Arnold. Dabei geht es in der spielerischen Suchbewegung weniger um eine Neuauflage des statuarischen Ritters im Film und um eine Fortschreibung seiner Legende. Ziel ist vielmehr die Neufassung von Film und Fotografie (nach Kracauer), wie sie sich in manchen Filmen mit Arnold Schwarzenegger findet: z. B. in *Total Recall*. In diesem Film wird die Erinnerung an die Wirklichkeit in ununterscheidbare Möglichkeitsräume transformiert. Allerdings geht es auch hier weniger um ein filmisches Zeigen und auch nicht um den Roland als Ritter –, es sei denn, man wollte den Namen soweit auslöschen, dass er nur mehr als Platzhalter für die Geschichte der abendländischen Männlichkeit diene.

Zu Anfang dieses Textes wurde der Ritter unter bestimmten Bedingungen gefasst: Die Figur des Ritters zeichnet sich durch Tugenden aus, und seine erste Tugend ist die Bewegung. Ohne die Bewegung, das Umherwandern, ohne Kampf und Aktion ist der Ritter samt seiner anderen ritterlichen Tugenden nicht denkbar. In dieser Voraussetzung bleibt eine andere unterschlagen, die Verbindung von Mensch und Metall, die den Ritter als Ritter erst in Erscheinung treten lässt. Ausgehend von dieser Verbindung, die sich im Ritter auf zweifache Weise zeigt – als Waffe und Schild, d. h. als prothesenhafte Verlängerung des menschlichen Radius in Maschinen und Medien und als schützender Überzug und metallener Körperpanzer –, ausgehend von dieser Verbindung lässt sich im filmischen Spiel eine neue Anordnung denken – eine neue Konstruktion von Männlichkeit – und zwar als ein Bild, in welchem sich das Zusammenkommen von Mensch und Metall neu gestaltet und zur Schau stellt. Diese neue Verbindung trägt das Kennzeichen des Fortschritts, es ist der Übergang vom mittelalterlichen Schwert und Blech zur industriellen Schwerindustrie und zum Maschinenzeitalter und letztlich zur Verbindung von Mensch und Maschine im Cyborg.

Der Cyborg erscheint in dieser Perspektive als eine spezifische Umgestaltung des Ritters und damit – trotz mancher feministischer Aneignungsversuche – als

neue Konstruktion von Männlichkeit. Und wenn ich jetzt doch auf Arnold Schwarzenegger komme, dann auf Arnold als Terminator. Allerdings geht es bei dieser Figur nicht mehr um gestählte Muskeln als Metaphern der Männlichkeit, sondern um stählerne Maschinenmuskeln plus Computerchip, die mit einer menschenähnlichen Biomasse eingehüllt werden. D. h. die ritterliche Verbindung von Mensch und Metall (harte Schale weicher Kern) wird verkehrt, in scheinbar verletzliche Haut, aber innerlich metallenes Maschinenwesen: Verbrennt die Biomasse, so bleibt der Roboter in Takt, jedenfalls im Modell 101, welches Arnold Schwarzenegger schon in *Terminator 1* verkörpert.

Die Story der Terminator-Filme stützt zudem Kracauers Medientheorie. Nicht nur der Terminator kommt aus der Zukunft, um das Leben auf der Erde durcheinander zu bringen – oder neu zu ordnen. Insbesondere die weibliche Hauptfigur Linda Hamilton als Sarah Connor erscheint nicht nur als eine potentielle dämonische Diva. An ihr macht der Film vielmehr die unterschiedlichen fotografischen Einschreibungen fest. In *Terminator 1* hat sich der Protagonist Kyle Reese aufgrund eines Fotos in die Mutter seines Mitkämpfers verliebt. Er reist aus dem Jahr 2029 ins Jahr 1984, um in diesem Fall also nicht die Großmutter, sondern nur die Mutter zu besuchen, sie zu beschützen und seinen zukünftigen Mitkämpfer zu zeugen. Das ist der klassische Index der Fotografie, als Reise in die Vergangenheit inszeniert. Sarah Connor ist durch diese Umstände (Begegnung mit dem Terminator) traumatisiert, wird zu einer Terroristin und landet später in der Psychiatrie. Ihr Trauma besteht darin, dass sie durch die Begegnung mit der Zukunft ein Bild der Zukunft in sich trägt. Es ist das Traumbild eines Atomkriegs, dessen Bild sie aber nicht als Traumbild begreift, sondern mit einem Anspruch auf Wirklichkeit ausstattet – ganz wie eine Fotografie – nur dass es auf die Zukunft verweist.

Auf der Ebene des Bildes wird noch etwas anderes verhandelt. In *Terminator 2* wird das neue Ritterbild – die Verbindung von Mensch und Maschine – noch einmal umgebaut. Jetzt erscheint es tatsächlich als Bewegungs-Bild, in jenem anderen Terminator-Modell, dem T-1000, eine Weiterentwicklung des neuen Ritters – ein rasender Roland sozusagen –, der aus purem flüssigen Metall gestaltet ist, das sich beliebig verformen und in dieser Verformung alle Identitäten annehmen kann: eine pure Bewegungsmedialität. Dieses Bewegungsbild eines Ritters aus flüssigem Metall führt schließlich nicht nur jene Metapher US-amerikanischer Kultur, den Schmelztiegel, ad absurdum (in dem dieses Terminator-Modell gegen Ende des Films aufgelöst wird). Es zeigt vielmehr alle Insignien einer Konstruktion von Männlichkeit, die sich als Dynamisierung im flüssigen Metall gestaltet. Diese Dynamisierung liefert nicht nur ein tatsächliches Bild der Ritterlichkeit in Bewegung. Sie reflektiert gleichzeitig das Medium Film, welches diese Figuration von Bild und Bewegung, weicher Haut und Metall erst ermöglicht: Auch der Körper des Films trägt eine Schicht aus feinem (Silber-)Metall und erfährt seine Verflüssigung in der Projektion eines Lichtstrahls. Damit wird der Film als Medium selbst zu einem *Rasenden Roland*, der nichts anderes ist als eine Verbindung von statuarischen und literarischen Formen im 20. Jahrhundert.

- 1 Ludovico Ariost: Rasender Roland (nacherzählt von Italo Calvino). Frankfurt am Main 2004.
- 2 Kenneth Gross: The Dream of the Moving Statue. Cornell University, Ithaca, London 1992.
- 3 Vgl. Winfried Pauleit: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino. Frankfurt am Main 2004.
- 4 Siegfried Kracauer: *Die Photographie*. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main (1927)1977, S. 21–39.
- 5 Ebd., S. 29.
- 6 Ebd., S. 31.
- 7 Ebd., S. 24.
- 8 Ebd., S. 21.
- 9 Vgl. Winfried Pauleit: *Fotografie als Argument. Vom fixierenden Beweismittel zum diskursiven Möglichkeitsraum*. In: Nach dem Film No 8, 2005, <http://www.nachdemfilm.de/no8/pau06dts.html>
- 10 Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1985.
- 11 Vgl. Pauleit (wie Anm. 9).